

すべては白から始まった—Paul Auster を魅惑するミューズ、テルクシノエー— (中谷)

# すべては白から始まった —Paul Auster を魅惑するミューズ、テルクシノエー—

中 谷 ひ と み

## 1. メタフィクション作家オースターを魅惑する<sup>ミューズ</sup>詩神

詩作から出発したPaul Auster (1947 - ) だったが、小説New York 三部作で1980年代後半、読者の注目を引いた。*City of Glass* (1985), *Ghosts* (1986), *The Locked Room* (1986) である。推理小説ともとれるが、探偵が事件の謎に挑み真相を解明するというその王道を逸脱した、むしろメタフィクションと言ったほうがよい小説である。その後も同様のメタフィクション的要素の色濃い小説を発表し続ける。*The Book of Illusions* (2002), *Oracle Night* (2003) *Travels in the Scriptorium* (2006), *Invisible* (2009) などだ。メタフィクション以外の読みを否定するわけではないが、彼の小説群には多くの小説家あるいは物書きが登場し、語る/書くこと、語り方、言語などメタフィクション的問題に焦点が当たっている。詩人から小説家に転じたオースターの人生が色濃く反映されたものでもある。1989年のインタビューで、彼は以下のように語る：

…all my books are connected by their common source, by the preoccupations they share. But each book belongs to its central character : Quinn, Blue, the narrator of *The Locked Room*, Anna Blume, Fogg, Nashe. Each one of these people thinks differently, speaks differently, write differently from all the others. But each one is also a part of myself—which probably goes without saying. If all these books were put together in one volume, they would form the book of my life so far, a multifaceted picture of who I am. (Hutchisson ed. 20)

30年ほど前の言であるが、彼の言う「作品の共通の源や、共有される関心」とはメタフィクションの関心であり、初期小説群は詩から小説に転じた彼の内省や葛藤が反映された虚構作品であると考えてよく、以後もそのような小説を書くことが予想できた。はたして、その後も現代世界の社会問題などを扱ったり (*In the Country of Last Things* 1987)、社会意識が顕著であったり (*Leviathan* 1992)、ロードノベルあるいは教養小説とも呼べる小説—それぞれ*The Music of Chance* (1990)、*Moon Palace* (1989)—を発表しているが、小説家や評論家などの物書きが多く登場することは変わらない。メタフィクション的関心も続く。『偶然の音楽』には世界調和的な状況のなかで響き渡る、音楽のようなくことば>という興味深い考察も提示される。また、人間の言葉が理解できる犬 (*Timbuktu*, 1999) や、空中浮遊する能力を持つ主人公を登場さ

せながら人種やジェンダーの問題を視野に入れている政治的な小説 (*Mr. Vertigo* 1994) も書いている。前者では、かつては詩を書いていた浮浪者の登場から始まるが、彼を傍らで見守る主人公が犬である。人間の言葉が理解できるが話せない犬を登場させる、寓話あるいはファンタシーの要素が興味を引く。それほどメタフィクションの要素が濃くない後者とともに、緊密なメタフィクション小説のいわば間奏曲と考えるべきであろう。9/11後は“New Sincerity”<sup>1</sup>の動向に合致するような、家族や人間の繋がりについての伝統的価値観を喚起・再評価するような小説 (*The Brooklyn Follies* 2005, *Man in the Dark* 2008, *Sunset Park* 2010) を次々に出版している。現代性、社会/政治性が色濃い。しかし、すべてのオースター作品にメタフィクションの要素が支配的、あるいは最も顕著なテーマであるわけではないが、ほとんどのオースター小説にその要素があると言っても過言ではなかろう。彼自身映画制作を行ったこともあり、映画という芸術の表現様式をもプロットに織り込んだ小説 (*The Book of Illusions* 2002) もある。最新作 *4321* (2017) は主人公の人生を語る/構築するために重層的な語りを採用して、リアリティや虚構や可能世界などの概念を想起させる小説である。このように、オースターは様々な形式で小説世界を提示しながら、独自のメタフィクション的考察を展開していると考えてよからう。<sup>2</sup>

芸術創造者は詩神<sup>ミューズ</sup>の恩恵に浴していると言われることがある。ギリシャ神話ではゼウスとムネモシュネの娘たちで学芸を司る9柱が考えられた。叙事詩、恋愛詩、音楽と抒情詩、神聖な詩、歴史、悲劇、舞踏、喜劇、天文に対応する詩神たちであり、地上の詩人はミューズの靈感を受け、その代弁者となって詩作すると信じられた。(Murfin and Ray, 225参考) 一方、キケローは4柱—Thelxinoe(魅惑)、Aoide(歌始・歌唱)、Arche(始原)、Melete(実践)—に分類している。現代作家オースターに「詩神」は靈感を与えたのであろうか。本論では、キケローの分類を参考に、詩神を作家の創作を動機づけ、あるいは鼓舞し、そのプロットを牽引する動的な力と考え、その力とは何か、何がオースターを魅了したのか、あるいは強迫観念とすらなったのか、女神テルクシノエの魅惑とは何だったのかを考察する。<sup>3</sup> 上記のようにオースター世界を概観すると、メタフィクション的関心が彼を魅惑する詩神ではないかという考えが浮かんでくる。しかしより具体的には、独自の色のイメージ、そして書くことに密接な関係があるノートブックとその色であることを本論では論じたい。<sup>4</sup> 作家自身も意識していない特徴的な要素を発見したり新たな読みを提示して、作品のより深い魅力として議論の俎上に載せることが本論の目的である。

言語で表現することの困難、制度的言語である英語の不毛さと闘いつつ詩作を続けていたオースターは、その状況を白の世界と表現していることが、彼の詩から読み取れる。しかし、一年近くも精神的、経済的困窮状態のためにもう書けないと思っていた絶望のさなか、1978年12月、友人のダンスの公開リハーサルを見て、「目の前に突然新しい可能性の世界が開けた」。「ダンスの圧倒的な流動性、フロアを動き回るダンサーたちの流れるようなモーション」を見て、「途方もない喜びに満たされ」(飯野 編 26)る。身体の動きのなかで交錯し、響きあい、そして彼に語りかける<ことば>を聴いたのだ。制度的言語の英語とは異なる言語の存在に衝撃を受

け、この体験を書いたのが、散文詩”White Spaces”(1979)である。オースターにとって、白は言語の不毛・無・空虚感などを、そしてさらにそこからの再出発のエネルギーや再生の可能性と期待をも示唆/象徴する色だ。詩作で暗礁に乗り上げていたが散文に可能性を見出した彼にとって、詩を書くことの困難を表象する白からすべては始まった。ミューズのテレクシノエーの一つである白、そして色の<ことば>が、なぜオースターを魅惑したのかを考察したい。

ニューヨーク三部作で散文・小説に転じたオースターは、彼の分身ともいえる、三部作の書き手たちで書くことの困難から抜け出せない人物たちに、赤いノートブックを使わせている。小説はもちろん、報告書ですら書くことが困難な状況に直面しながらも、彼らはとにかく赤いノートに所与の制度的言語である英語で書き続ける。オースター作品群において、ノートブックは「事態を変化させる魔法のような性質をもつ。」(Peacock 95)プロット展開において重要な役割を果たしたり、書き手の日常生活描写のディテールの一つだったり、それほど決定的ではない場合でも興味深い機能を担う。多くの現実の作家が創作のためにノートブックを使用していることを考えれば、メタフィクション小説には自然な小道具である。作家の持ち物のみならず、『最後の物たちの国で』では、主人公 Anna と障がいのある老女 Isabel の意思疎通を可能にする機能をノートブックは持ち、老女の死後、アンナは投函もされず読まれることもない手紙をそのノートブックに書き綴る。オースターの初めての女性主人公のためであろう、ノートは赤から青に変わった。彼の小説世界では多様な機能を持つノートブックが、小説のプロットを牽引する。しかしその後、『神託の夜』で、これも青いノートブックが、そこに書き手が英語で報告書や現状分析や日記や小説などを書くという主体・客体の行為のマトリックスとは異なり、物語自体が語るという新たな視点を導入して、さらなる展開を見せる。地と図の逆転と言ってよからう。小説ではそれらが様々に反転する契機を常に孕む。こうして白のみならずノートブックの表紙の赤と青もオースターを魅惑する詩神であると考えられる。<sup>5</sup> すべては白から始まり、次に赤が、そして青があったのである。<sup>6</sup>

## 2. すべては白から始まった

オースターの創作活動は詩から始まった。生活のために、主にフランス詩の翻訳や書評あるいは評論・エッセイを書きながら、客観主義の詩などに刺激されたことがわかる(例えば Reznikoff を論じた “The Decisive Moment” in *The Art of Hunger* 35-53参照)。彼自身の詩はメタフィクションの関心から発せられたものが多く、言語の不毛さや詩を書くことの困難などを吐露し、否定的な言説にあふれている。<sup>7</sup> 早晚詩作は暗礁に乗り上げることが予想できるような、陰鬱で抽象的そして難解な詩であった。とは言っても1960年代以降の政治・社会状況や家族との関係や人生の一場面を反映した具体的な詩もある。<sup>8</sup> 詩の中でオースターは「おまえ」と呼びかけながら、神経学者の Oliver Sacks が言う内的対話—「一貫したアイデンティティを持った人はみな、実際は一瞬ごとに自分の人生をめぐる物語を自分自身に聞かせている」(*The Art of Hunger* 300)—を続ける。フィנקエルスティンによれば、「おまえ」は恋人や自分の内なる自己の場合もあるし、詩人のツェランやマンデルシュタムへの呼びかけもある。(Collected Poems 14)<sup>9</sup> しかし友人のダンスのリハーサルを見たとき、詩を書く困難に直面して

いたオースターは言葉というものについて啓示を得て一色のイメージと同様に、この導きをも詩神のはたらきと考えてよい—その後散文に転身する。彼にとって詩は「いわば単声表現の探求であり、物事の本質や根本的信念をテーマとし、言語の純粹性と一貫性を獲得したくて」彼は詩を書いた。一方、「散文は自分のなかの葛藤や矛盾をはっきり言語化する手段」(Hutchisson ed. 25)だと気づくことになる。この転機となった体験を書いたのが、散文詩の「白い空間」なのだ。

言語が対象をありのままに表現する透明な窓などではなく、恣意的な記号にすぎないと指摘されて久しいが、制度的言語である英語で詩を書くことの困難の原因は何か、またそれ以前の問題として、そもそも<ことば>とは何か、どんな<ことば>なら対象や出来事をありのままに、より十全に表現することが可能なのかなどは、典型的なメタフィクションの問題系であろう。オースターの初期の詩が多くは言葉の不毛さや不可能性をめぐるものであったことを考えれば、オープンリハーサルでの経験を言語で追体験しながらメタフィクション的考察を展開している「白い空間」(*Collected Poems* 285-303; 以後 *CP* と略す; 詩の訳は本書を参考にした拙訳である)と、その前後に書かれたと思われる詩を検討することで、彼の詩や小説そして言語に対する意識や考えがどのように変化し、それに詩神がどう関わったかが推測できよう。

オースターの詩は“Spokes” (1970)、“Unearth” (1970-72)、“Wall Writing” (1971-75)、“Disappearances” (1975)、“Effigies” (1976)、“Fragments from Cold” (1976-77)、この頃的心情がうかがわれる“Facing the Music” (1978-79)、そして上記の“White Spaces” (1979) から構成される。自分が自ら招いた難題を甘んじて受けるという意味の「音楽と対峙して」は『全詩集』の中でもおそらく最後の詩であり、苦しみや不安のなかでも書き続けようという彼の決意がうかがわれる。しかしそれまでは言葉との苦闘の連続であった。

オースターは「創作ノートの書き込み」で、「人間の墮落とは…言語が経験を征服してしまうことである。世界が言葉へと落ちるのであり、経験が眼から口へと下るのだ」(“Notes from a Composition Book” 1967; *CP* 386)と書いている。そして、その墮落した我々がロゴス起源の制度的言語である英語で「世界のことを/語ったとしても/世界を語らないでおくことに//すぎない。」(“Facing the Music—Narrative” in *CP* 260)「我々の名は真のわれわれとは/全く異なり」(“Wall Writing—Heraclitian” in *CP* 174)、「…言葉の響きは/死と結ばれ」、オースターの「内なる/力である命 (life) は/消滅してしまった。」(“Wall Writing—Interior” in *CP* 98)そして彼は「言葉の不可能性のなかに/息つまらせる/語られぬことばのなかに/おのれを見出す。」(100) 彼が詩を書けないのは、見ることと語ること/書くこと(言語実践・詩作)が一致していないからである。<sup>10</sup> 言語は経験を征服/抑圧し、見たこと・経験をありのままに表現しないからだ。「言葉は彼を裏切る。」(“Facing the Music” in *CP* 278)そして「見ることは拷問」(“Spokes” in *CP* 32)ですらあって、制度的言語で嘘を語っても、その嘘ですら自分のものではない。語り手は自分が語りたいものの自体から乖離してしまっているのだ。

To see is this other torture, atoned for/ In the pain of being seen : the spoken,/ The seen, contained in the refusal/ To speak, and the seed of a single voice, /Buried in a



random stone./My lies have never belonged to me. (“Spokes” in *CP* 32)

詩人にとって生きることは「己の底知れぬ眼窩で溺れる以外の/何物でもない」 (“Disappearances” in *CP* 186)が、見るができない、すなわち語れないことは、自分を見失ったり自分が機能しないばかりでなく、詩人としては象徴的に、死につながることなのだ。対象をありのままに語らないロゴス起源の言語である英語で書くことは、ロゴス・男性の象徴である精液をまき散らしているようなもので、その結果生じるのは「石の言語」(188)である。

He is alive, and therefore he is nothing/ but what drowns in the fathomless hole/  
of his eye,//and what he sees/ is all that he is not : a city// of the undeciphered/  
event,/ and therefore a language of stones,/ since he knows that for the whole of life/  
a stone/ will give way to another stone// to make a wall// and that all these stones/  
will form the monstrous sum// of particulars. (“Disappearances” in *CP* 186-88)

その一つひとつの石・言葉が恐るべき総体—「壁すなわち死」(190)そして「無(“nothing”）」(198)—を形成する。彼も死であり、無である。しかし無だからこそ、その事実を知れば、彼は新しく生き始めることが、語り始めることができる。自分がある無という〈場所〉が自身をみずから語る〈ことば〉を聞くこともできる。希望はあるのだ。<sup>11</sup>

It [The monstrous sum of particulars=wall] is nothing./ And it is all that he is./ And  
if he would be nothing, then let him begin/ where he finds himself, and like any other  
man/ learn the speech of this place.// For he, too, lives in the silence/ that comes  
before the word/ of himself.” (“Disappearances” in *CP* 198)

詩人が石の「壁にひっかいて書き込む」のは「言葉」であるが、それは「言葉の白さ」 (“Wall Writing” in *CP* 132)でもある。彼を世界から疎外させる言語とそのはたらきが白で表象される。彼が用いる言葉はすべて、見ることの領域にとどまりながら発せられる言語ではない。見ることがそのまま語る/書くことである〈ことば〉ではない。それは他にある (“elsewhere”; “Facing the Music” in *CP* 280)。「ふさわしいことばとは/ 空気だけからなり…恐怖ではなく/命をもたらしてくれる。」 (“Wall Writing—Heraclitian” 174) 詩情 (poetry) を表現する言葉とは、ロゴス起源の言語では決してない。詩人が在る・存在すること自体、彼を含むその〈場所〉自体が語る。そんな言説を聞き取れるようになれば、ともに語れる。そんな語り方やことばを学べばよいのだが、制度的言語を通してでは不可能だ。身体の〈ことば〉と言えるダンスの語り・声を友人のリハーサルで聞いて、制度的言語のどんな問題が明確になったのだろうか。どんな言葉や語り方に可能性があるとわかったのか。詩人オースターが英語で語らねばならないとすると、どうすればよいのか。

「白い空間」でオースターが自己省察的に議論するように、まず「動きとは体の機能のみならず精神の延長と考えること、そして語ることは精神の延長のみならず体の機能と考える」 (“White Spaces” in *CP* 288) 必要がある。精神と身体の二元論的思考とは異なるマトリックスに移行するのだ。具体的には、有声/音であれ無音であれ、語り手の声が発する言語の身体性としての音とそれが持つ力が空中に入り込み、そこにある語る対象〈肉体〉を囲み、ぶつかつ

てそのなかに入り込む。声に限らず、身体性を持つ言語ならそれが可能であるが、ロゴス起源の言語は不可能である。後者は語るものを対象化し、外から包囲しロゴスで封じ込めるという意味でその力と命を奪い取る。前者は、対象とセクシュアルな意味ではなく原エロスのな交感をし、対話する。語り手も対象も、それができるには言葉の身体性<肉体>が必要なのだ。

To think of motion not merely as a function of the body but as an extension of the mind. In the same way, to think of speech not as an extension of the mind but as a function of the body. Sounds emerge from the voice to enter the air and surround and bounce off and enter the body that occupies that air, and though they cannot be seen, these sounds are no less a gesture than a hand is when outstretched in the air towards another hand, and in this gesture can be read the entire alphabet of desire, the body's need to be taken beyond itself, even as it dwells in the sphere of its own motion. (288)

もう一つの方法は時間にかかわる。「肉眼の領域では、始まりも終わりもないものなど起こらない。しかし、何の疑いもなくここが始まり、ここが終わりと言い切れる場所も瞬間もない。」(“White Spaces” in *CP* 290) 出来事は線の時間のなかのある一点で生じそして消滅し、確固とした始まりも終わりもあるようだが、それらを厳密に策定することは不可能だ。人によってもその認識は異なる。また制度的言語では常に変化しているものや流れや感覚などを十全に表現することはできない。いや、描写できるにしても「あまりに多くの言葉が必要になり、言葉は起こった出来事よりいつも遅れをとる。」(288-90) そしてすべてが終わっても、言葉はまだ無様に語り続けている。制度的言語の始原には、語られるものの存在としての<ちから>にあふれた、沈黙という<ことば>があるが、ロゴス起源の言語で合理・説明的に語るなかでその<ちから>は失われていく。見るという問題を考えると、何であれ目前の光景に集中して、その先に行かないことが大切だ。今ここのこの瞬間に見る対象とともに存在し、「できる限り単純なことを言うこと」(290) でロゴスの支配を回避することが重要なのだ。そして、じっと見続けてはならない。一瞬を離れることは線の時間のマトリックスに入り込むことであり、ここにある/なしの二元論に陥ってしまうからである。

言語を超えるものは名づけないでおくことも有効だ。「例えばヘブライの不可視の神は発音不能の名前を与えられたり、99もの名前があるとみなされたが、いずれも『語りえないもの』、『見えないもの』、『理解できないもの』と認めているにすぎなかった。」“that-which-cannot-be-spoken”あるいは“that-which-cannot-be-seen”あるいは“that-which-cannot-be-understood”(292) というような名辞でしか同定できない。何らかの名詞で把握し合理的に表現しても、うそでしかないのだ。

もっと卑近な例は“It is raining.”や“How is it going?”の“it”である。it を特定せずとも意味が伝わるし、言おうとするのは言う必要のない何か、あるいは言うことのできない何かを表している。特定されない“it”という言説が、物事自体が、語る。「口はそれをいうための道具にすぎない。」(292)。

It has been said, for example, that words falsify the thing they attempt to say, but even to say “they falsify” is to admit that “they falsify” is true, thus betraying an implicit faith in the power of words to say what they mean to say. And yet, when we speak, we often do not mean to say anything, as in the present case, in which I find these words falling from my mouth and vanishing into the silence they came from. In other words, it says itself, and our mouths are merely the instruments of the saying of it. (292)

以上を考察してきて「白い空間」の語り手・オースターは『最後の物たちの国で』を彷彿とさせる物語を語り始める。物語内物語である。詩人である彼の他我(alter ego)である第一の男が名前もなくどこかもわからない土地—見知らぬもの、語りえぬもの—to やってきて、この「どこでもない場所、心にぽっかり空いた白い空間から手紙を書く。」この男を探しにやってきた第二の男は次第に彼のようにになっていき、同じように「あの白さに飲み込まれていく(“swallowed up by the whiteness”).」語りえぬものの絶望的な領域ではあるが、その空虚あるいは無の本質を知れば再生できる可能性もある。こうして、死でありかつ再生の場/空間は白で表象される。あてもない旅に出る第三の男は、「肉眼の領域にとどまる限り、さまよい続ける。」(294) 肉眼の領域にとどまり「眼がもたらしてくれるものと等価」(268)である語り手なら、より十全に語れるだろう。これは見ることと書くことが一致した領域に到達できず、制度的言語の不可能性ゆえにさまよう、三人の語り手たちの物語である。見ることをありのままに書くことができる言語を探求する彼らは困難に対峙する。彼らの願望はこの物語を語る「私」・オースターの願望でもある：「最後の最後まで/私は何であれ//眼がもたらしてくれるものと/等価になりたい  
そうすれば/まるで自分が最後には//解き放たれるのが/見えるかもしれない……」(“Facing the Music—Search for a Definition” in *CP* 268) 語り手は経験と言語が一致した、「肉眼の領域」に留まりたい。しかし制度的言語で語らねばならない。それでも、しかし無ゆえにこそ、おのれを見出すところから始められれば、そして「この場所の語りを学ぶ」(“Disappearances” in *CP* 198) ことができれば—<場所>みずからが語る物語を聞くことができれば—語りえないものを語ることができるのだ。

オースターの詩において、白は制度的言語—彼にとっては英語—そのもの、そしてその不毛さや不可能性、さらにそれを用いて詩作することの困難を表象する。その一つひとつの言葉の総体が壁=死を形成する。それを用いて詩作をする詩人・オースター自身もまた、不毛であり死である。さらに、白の含意は無や空白にも、しかし逆説的なことに、制度的言語として発せられる前の、言語の始原の沈黙—いのちであり、ちからであり、可能性である—にも及ぶ。また、それがもたらす苦難は、猛吹雪のなかで探検家 Peter Freuchenが 生死の危険にさらされるグリーンランドの雪原の白で象徴される。イグルーの中では彼の吐く息が凍り付いて内壁に張り付き、息をするたびに自分のいるスペースが小さくなる。息をすること、生きることは死を意味するのだ。同様に、英語で詩作を続けるオースターもロゴス起源の言語の属性である「死」という運命を引き受けながら詩作しなければならない。しかし同時に、白はそこからの再起/

再生の可能性を含意する。制度的言語の始原の沈黙は必ずくちから>を持つからである。自身の不可能性や無を知れば、そこからまた詩人は始めることができる。このように白の表象は多様である。オースターの詩では白が様々な物語を語っているのだ。ミューズがオースターに与えたモチーフ(芸術表現をする動機である着想)が白だとしても、それでは色が語るくことば>はどういう性質を持っているのだろうか。色は制度的言語が表現できないことをもなぜ語れるのだろうか。

### 3. 制度的言語と色のくことば>—色は何を語ることができるのか

一般的にものを見るメカニズムは、脳科学によって既に解明されており、大脳皮質が行う情報処理の特徴は「ものごとをバラバラの要素に分解して、処理・記憶する」(櫻井30)ことである。「まず眼球のレベルで高度に分解され」、その後、一次視覚野でも、要素—線分の傾き、色、明るさ、コントラストなど—別にバラバラに分解される。そして「それぞれが高次視覚野(視覚連合野)で再構成」される。「私たちが最終的に『見た』と認知しているのは、脳内で作りだされたイメージ」(32)である。<sup>12</sup>モダニズムは「視覚を『純粋な視線の放射、純粋な透明性、純粋な自己認識』の領域として希薄化(あるいは物象化)」(Foster ed. 7)した。また、この脳のはたらき、そして視覚は公正ではない。三浦は視覚が公平な認知とは限らない例として、イギリスの心理学者 Daniel E. Berliner を引用して、人は「認識するのが面倒な場合も好ましく思わないが、認識するのに苦労がなさ過ぎる場合も快く思わない」(44-45)；「人は一目で多くの情報を得ることができる構図を好む」(45)；「幼い子どもほど、『見えているように』ではなく、『知っているように』描く」ことなどを挙げている。「事物の本質を捉え、情報量のもっとも多い角度に頭の中で置き直して描く」ことは「人は生まれながらにして、知覚よりも概念を重視するようで興味を引く。」(46)人も、人の言語もロゴス起源なのだ。したがって、湯浅はランボー論で、以下のように論じる：

自分では自覚しないままに規範づけられている<見る<こと>>から抜け出し、もっと身体的なもの(感覚性、生理性、それに伴う情感・情念)そのものに即して<見る>ようにならねばならない。「知性の観念」に基づく規範による束縛を抜け出して、もっと自由な仕方で、身体的=感覚的なものにじかに即して<見る>者になることを、ランボーはおそらく「見者[voyant]になる」と呼んでいるのである。(26)

湯浅はさらに、「ある種のエクスタシス(恍惚=脱自)」のなかで、「世界や事象・事物などを『自分が知っているような存在として』見るのではなく、それらが在るがままに見る、つまり『詩的にみる』べき」、つまり、「絶えず移ろい、変貌し、生成しているなにか、<sup>フォルム</sup>定形(真に自己同一なもの)として固定せず、<sup>アンフォルム</sup>不定形なまま揺れ動いているなにか、いつも未知なるものを秘めているなにかとして見るべき」(26)だと主張する。このような見方なら、絶えず変化し、流体のように動いていて把握し難いものに、世界に、そして語りえぬものにも接近して、それを語ることができよう。それでは我々は色に対してならどんな見方をするのであろうか。湯浅が言うような、あるがままに見る見方であらうか。答えは是である。そしてそれを可能にするのが、エクスタシスを可能にする言語の身体性であり、さらに言えば、不純な眼、眼の欲望、あるいは



「見ることの狂気」あるいは「視覚の政治学」(Foster ed. 5, 145 参考)からの回避は、共感覚によって可能なのだ。

言語を超えるものを色がいかに語るか、そしてそれを見る者がどのように受け止めるかを考えるために、Gerhard Richter (1932- ) の2014年制作の油絵連作を論じた田中純の論考を見てみよう。ナチの強制・絶滅収容所で行われたユダヤ人大量殺戮という「極限的な出来事」——言うに言われぬ残虐さと苦しみと悲しみと怒りなど、言語を超える言説——をいかに色が表現しているのか、興味がひかれる。田中によれば、1960年代後半にこの課題に対して、リヒターは「収容所で撮影された囚人たちの写真をぼかしたり、どぎつい色彩で彩色したりした画像を、ボルノ雑誌の写真と並べて展示する」(49-50) アイデアを持っていたが、「スキャンダラスすぎて実現しなかった」。一方、“Birkenau (937/14)” (2014) は支配的な白と黒と灰色を背景に、鮮烈な赤と、それとコントラストをなす緑が際立つ、色と乱雑な線からなる抽象的かつ具象的な絵である。明確な形らしきものはなく——もしそれがあれば、物語は比較的容易に感得されよう——その背景に抱かれ、補色関係にある赤と緑の強烈なコントラストが「何やら不穏な気配すら漂わせている。」(50) つまり、線と同様に、いやそれ以上に、色が物語を語り、その〈ことば〉がそれを見る者に届くのである。強制収容所で行われたユダヤ人大量殺戮がテーマであるから、陰鬱で重苦しい「不穏な」物語であることが推測される。「対比を効かせた絵や画像は読みやすくなる」(Gallienne 88) から、このような色のことばは有効である。また、ビルケナウで焼却されたおびただしい数のユダヤ人の「死体の煙や肉の焦げた臭いを喚起する」(田中 54) この色のことばも物語を強調する。9/11 テロ事件で世界貿易センタービルに突っ込む飛行機の写真を基にした別の作品“September” (2005) も、色と線による圧倒的な世界である。画像は臭いはしない。しかし、このキャンバスからは2001年9月11日の爆音と衝撃、破壊と瓦解、煙と死体の匂いが確かに感じ取れる。色は視覚と嗅覚などの共感覚的世界を実現させるのだ。色彩と音/音楽、色彩と形、色彩と香り、色彩と味覚など、感覚が別の感覚につながって、一つの全体感覚を形成し(ガリエンス 82 参考)、これが様々な物語を語るのである。これは精神・身体二元論の世界でも、一つひとつ独立した個別の感覚世界でも不可能だ。これらとは異なるからこそ、色は制度的言語とは異なり、語りえぬものを語るはるかに大きな可能性をもつのだ。谷川俊太郎は「現実を頭でつかむのではなくて、声でつかむとか、手ざわりでつかむとかしないと、世界とはこういうものだという現実認識が浮き上がったものになってしまう」と述べている。(209) 現実認識にも、それを表現する言葉にも共感覚的認知を可能にする身体性が不可欠なのだ。これがあるからこそ、リヒターの色のことばは雄弁に物語るのである。

『色の百科事典』によれば、色の特徴として以下のことがあげられる：(1) 個々の色が意味内容を持つ；(2) アンビヴァレントあるいは「色の意味の多義性」；(3) 「文化や伝統による意味の違い」；(4) 「色の意味における普遍性」である。注目したいのは(2)だ。「色は“ことば”としては著しく多義的、不確定である。」「任意の文脈の中でこそ特定の意味が成立する。」「文脈の違いによって、意味を変えるからこそ色は表現の有力な手段」となる(125-27、他に『色と意味の本』やAd de Vriesも参考になる)。この特徴によって、オースターは、白が言語の不毛や無や空虚

感などと、そこからの再出発のエネルギーや力や命や再生の可能性や期待などを重層的に示唆することができたのだ。制度的言語である英語とは異なり、色のくことば>は不毛ではない。その多義性や不確定さはむしろ可能性なのだ。このような特徴ゆえに、色はロゴスの言語に代わる重要な代替言語となりうる。「音楽の言語とならんで、色は人間の根本言語であり、しかもその完全な円環性において、人間が持ち得たもっとも感覚的な、そしてもっとも完全な言語」(小林 20) であると言ってよい。「ひとつの色は、ただ、他のすべての色との対比において、その固有の価値を持つ」(21)。個別の色はそれ自体として、かつマンセルの色相円やラッセル円環図が示すように、他の色との関係性のなかで全体として一換言すれば一即全、全即一として一存在する。これは各々がその他のすべての色との関係のなかに存在する、世界のありようと同じだ。さらに、色はロゴス起源の言語とは全く異なる存在様式であり、「世界と共鳴し、世界により一層の調和をもたらす人間の『場』」(20-21) と言ってもよい。

しかし、なぜ白なのか。色のアンビヴァレンスあるいは「色の意味の多義性」ゆえにオースターが白を選択した—いや、これこそ詩神の魅惑だったことを思い出そう—理由を確認するために、グラフィックデザイナーの原研哉の言葉を引用したい。

光の色を全て混ぜあわせると白になり、絵の具やインクの色を全て引いていくと白になる。白はあらゆる色の総合であると同時に無色である。色をのがれた色である点で特別な色である。別な言い方をすれば、白は色であることにとどまらない。色をのがれた分だけより強く物質性を喚起させる質感であり、間や余白のような時間性や空間性をはらむものであり、不在やゼロ度のような抽象的な概念をも含んでいる。…白は単なる色ではなく、むしろ「意匠」あるいは表現の「コンセプト」として機能しているのではないか  
… (8-9)

「白はあらゆる色の総合であると同時に無色」(8) であり、「大いなる混沌から突出してきた情報すなわち生命のイメージの際にある。混沌は『地』、白は『図』」(12) なのだ。このように、ロゴス起源の言葉とは異なり、白のことは全であると同時に無である。常に反転する可能性を持ち、地と図の構図のなかで様々な物語を孕み、それが自ら語る。この白の特異な性質がオースターの、言葉をめぐるメタフィクション的考察にはふさわしい色だったのだ。

#### エピソード—白と赤と青

白い壁の殺戮に対する「唯一の亡命」が「大地」(“Unearth” in *CP* 48) である。そしてその色は詩人オースターが望む、「緑とその本質である青」である。(“Facing the Music” in *CP* 280) 白と対抗できる唯一のものが豊かで生命のあふれる自然であり、緑とそれを包含する青なのだ。白から始まった彼の詩世界は、メタフィクション世界に、そしてノートブックの赤に、さらに青に変わったことを思い出そう。色という観点から見ると、この変遷には必然性がある。なぜなら、オースターは偶然思いついたのかもしれないが、明暗の対立からまず赤が生まれ、それから人間にとって最も親密な空間の色である緑、そして赤と対立した青が生まれるからである。Manlio Brusatinの『色彩の歴史』(1968)を引用しながら、小林は解説する：

…明暗の対立から出発して、どんな文明においても、最初に現れるのが、血と火の色、生命の色である「赤」。それから、「黄」と「緑」という人間にとっての大地や環境の色を経て、「赤」との対立において「青」が定位され、さらに進んで、より複雑な中間色である「ピンク」や「オレンジ」「灰色」などが登録されるというわけです。(15)

明暗の対立からまず最初に生まれる赤には「火、光、熱、精神的光明、男性、活力、豊饒、血、戦争、犯罪、復讐、怒り、受難、浄め、昇華、靈感、復活、反乱、愛、情熱、献身、勇気、冒険、生贄」(日本色彩研究所 編 125)の意味があるとされる。ニューヨーク三部作をはじめとするオースターの男性小説家や語り手たちは、まず赤いノートブックを持たされたが、書く情熱 (passion) は苦難・受難 (passion) に変わった。これも赤い色の多義性の例であり、地と図の反転の例である。そして、色の歴史で赤との対立において青が定位されたように、『神託の夜』において青のノートブックが使われて、彼のメタフィクションは行為主体の書き手が物語を書くという自他/主客関係の構造に加えて物語自体の言述という観点が導入されて、大きく方向転換することになる。この小説では青は白と同様に、小説家や語り手の語りと物語自体の言述がぎりぎりですめぎあうその境界の色である。オースターを魅惑する詩神テルクシノエーは彼のメタフィクションの色世界をはじめから統べていたのである。

## 註

1. メタフィクション的な小説傾向に対して、David Foster Wallaceは、勇気ある「新しい反逆者」は退屈な内容、感傷的、メロドラマだなどという非難をもとめず、道徳や伝統的価値観などを擁護するような小説を誠実に、真摯に書くのだと述べている。(193)

2. 以上は論者の分類である。単行本の先行研究を見ると、アイデンティティの危機 (Springer)、探求という視点 (Shiloh)や場所という点からの考察 (Brown)、ユダヤ性 (Krämer)、ポストモダン性 (Martin)、オースター作品群のインターテクスチュアリティ (Varvogli)、オースター文学の最近の概説書 (Peacock)、国際的研究論文集 (Ciocia and González eds) がある。最近の小説をも網羅するより多くの研究書が待たれていると言ってよからう。

3. 他の詩神については、稿を改めて別に論じる。

4. 今は物書きがよく使うのはパソコンであろうが、オースターは執筆当初からタイプライターである。「あなたはいつもノートブックに書いていますね」というインタビューでの問いかけに対して、「ノートブックの種類にはこだわりがあり、それは言葉を擁する家であり、考えと自己省察の秘密の場であると思っている」(Hutchisson ed. 132)と述べている：

Yes, always in notebooks. And I have a particular fetish for notebooks with quadrille lines—the little squares. I think of the notebook as a house for words, as a secret place for thought and self-examination. I'm not just interested in the results of writing, but in the process, the act of putting words on a page. Don't ask me why. It might have something to do with an early confusion on my part, an ignorance about the nature of fiction. As a young person, I would always ask myself, Where are the words coming from? Who's saying this? The third-person narrative voice in the traditional novel is a strange device. We're used to it now, we accept it, we don't question it anymore. But when you stop and think about it, there's an eerie, disembodied quality to that voice. It seems to come from nowhere, and I found that disturbing. I was always drawn to books that doubled back on themselves, that brought you into the world of the book, even as the book was taking you into the world. (132)

作者のこの言から、ノートブックに興味深い機能を担わせたことに首肯できる。

5. 『幻影の書』(2002)では砂漠地帯のオアシスのような場所に隠遁して映画製作する元喜劇俳優は緑のノートブックを使うが、このノートは赤や青のノートとは異なり、深い意味や機能を持たない。砂漠と対照的でオアシス的な場という小説の背景から緑なのであろう。ノートブックの役割も多様であるのだ。ミューズ、テルクシノエーという観点からは赤と青のノートブックに注目する必要がある。本論では詳述できないが、赤いノートブックについては拙論「今様ニューヨーク『とりかえば物語』—*City of Glass* (1985)における*Don Quixote-Daniel Quinn*の冒険」(『岡山大学文学部紀要』第48号、2007年12月)、「書くことの情熱/受難 (passion) —Paul Auster, *Ghosts* (1986)の幽霊を殺す幽霊、二度死ぬ幽霊」(『岡山大学文化科学研究科紀要』第25号、2008年3月)、「三つ巴の政治学—Paul Auster, *The Locked Room* (1986)におけるテキスト、身体、文学制度」(『岡山大学文学部紀要』第50号、2008年12月)を、そして青いノートブックについては「青いノートブックを超えて—Paul Auster, *Oracle Night* (2003)の青を哲学する」(『岡山大学文学部紀要』第68号、2017年12月)を参考にされたい。

6. 小説『幽霊』で、登場人物を紹介する語り手は、“First of all there is Blue. Later there is White, and then there is Black, and before the beginning there is Brown.”(*The New York Trilogy* 161)と語り始める。この人物紹介は「白」からは始まらないが、人物たちの立場や色の象徴的意味を考えれば、納得のいくものである。まずは、ブラウンから探偵業のノウハウを仕込まれて有能な探偵になったブルーが登場する。不吉で得体のしれない黒のイメージ通りのブラックを監視して報告書を書くことをホワイトに依頼されるが、ブルーはそれを書くことにこれまでに経験したことのない困難に直面して、憂鬱になる。(blue: 小林によれば、青は「心理的には不安、メランコリー、孤独、憂鬱を示す」(138) 依頼主ホワイトがすべての始まりであり、彼がブルーを主人公とするメタフィクションを立ち上げたことを考えれば、本論で議論する白の属性と異なっていない。『幽霊』もWhite(白)から始まるのである。

7. François Hugonierはオースターの詩に“un-words” —例えば unpronounceable, unsigned, unquenchable, unapproachable, unknowable, unspoken, untellable, unseen—や never, nothing, invisible, inaudible, impossibleなどの否定語にあふれていると指摘している。(Ciocia and González eds. 271, 284-85) これらの否定語の多用は陰鬱な雰囲気を醸し出す。

8. Norman Finkelsteinによれば、「石のような内面世界は、やはり石のような外面世界と驚くほど一致している。」(『壁の文字—ポール・オースター全詩集』14) 1960年代後半、コロンビア大学に通っていたころのアメリカ社会の「混乱と激動」、「権威への不信感や、憤怒にかられての政治的活動」が詩の「発掘」に、ニクソン事件が「嘘。行政命令。1972年。」に反映している。また、両親の結婚が破綻しつつあるところに、採石場に近いニュー・ジャージーの家で十代を過ごしたことが「輻」に、恋人とともにフランス南部で農家の管理人として働いていたことが「夜光—骨と息は/透明」に、反映されている。(13-14)

9. フィンケルスティンはつながりを求めるオースターの切実な希求だとしている(『壁の文字』14)が、同時に、小説をめぐる様々な理論のうちオースターが最も傾倒したバフチンの「対話的想像力」 —例えばドストエフスキーの小説のように、様々な動的な声や考えがぶつかり合いながら進展する—の例と考えられよう。オースターにとってのバフチンの重要性については、Hutchisson ed. 25などが参考になる。

10. オースターが「眼の詩人」として賞賛するCharles Reznikoff(1894-1976)、そして全身全霊を傾けて一心に、そして真に見ることができると考えるGeorge Oppen(1908-84)については*The Art of Hunger*に詳しい言及がある。(それぞれ35-53、107-11) 客観主義者のオッペンは、人間のありようを対比的に捉えながら「物自体」 —まさしくここにありという物のありよう、その存在感と驚異と畏怖を語る。彼にとって「見ることは単なる物理的行為ではなく、同時に、心のなかで対象とかかわりあうことであり、世界を見るということはそこに入っていくことなのだ。」(110) このことはMaurice Merleau-Ponty(1908-61)の主張とも関連するが、彼はオースターが最も影響を受け、また共鳴した思想家である。

11. 無は否定的な含意と同時に、肯定的なそれをも含む。この場合は、再生の可能性をも表象するのである。この点に関しては、Jackson Blackの興味深い言が参考になる。

対象となるものは私にとってもはや存在しない。あるのはもの同士のあいだと、ものと私とのあいだの調和のとれた関係だけだ。この調和に達すると、人は一種の知的<無>の世界に達する。そうすればすべては可能となり、すべては適切なものとなる。つまり人生は永遠の啓示となるのだ。これこそが真の詩というものだ……(高階 下巻 101)

無は自分とあらゆるものとの調和であり、この状態における芸術活動は、独立した行為主体である自分が作



品を制作するという自他関係のなかで行われるのではない。一方、詩情と言ってもよい関係性のなかでは、自他の区別は存在せず、どんな創作も可能になるのだ。

12. もう一つ例を挙げよう。ガリエンスは、例えば空が青く見えることに関して、以下のように説明する。「目に映る色彩は白色光の分散と回折の現象により知覚される光の波長であり、空の「大気そのものには色はなく、太陽光線が大気中の粒子状物質や水蒸気につかり、跳ね返ることによって青く見える」(85)と説明している。

## 引証文献

- Auster, Paul. *The New York Trilogy*. New York : Penguin, 1990.
- , *In the Country of Last Things*. London : Faber and Faber, 1989.
- , *Moon Palace*. London : Faber and Faber, 1992.
- , *The Music of Chance*. New York : Penguin, 1990.
- , *Leviathan*. London : Faber and Faber, 1993.
- , *The Art of Hunger : Essays · Prefaces · Interviews*. Los Angeles : Sun and Moon Press, 1992.
- , *Mr. Vertigo*. London : Faber and Faber, 1994.
- , *Timbuktu*. London : Faber and Faber, 1999.
- , *The Book of Illusions*. London : Faber and Faber, 2003.
- , *Oracle Night*. New York : Henry Holt and Co., 2003.
- , *The Brooklyn Follies*. London : Faber and Faber, 2006.
- , *Collected Poems of Paul Auster*. 『壁の文字—Paul Auster 全詩集』。飯野友幸 訳。東京 : TO ブックス, 2005。
- , *Travels in the Scriptorium*. London : Faber and Faber, 2007.
- , *Man in the Dark*. London : Faber and Faber, 2009.
- , *Invisible*. New York : Picador, 2009.
- , *Sunset Park*. London : Faber and Faber, 2011.
- , *4321*. London : Faber and Faber, 2017.
- Brown, Mark. *Paul Auster*. Manchester : Manchester University Press, 2007.
- Ciocia, Stefania and Jesús A. González eds. *The Invention of Illusions : International Perspectives on Paul Auster*. New Castle : Cambridge Scholars Publishing, 2011.
- Foster, Hal ed. 樽沼範久 訳。『視覚論』。東京 : 平凡社, 2000。
- Gallienne, Amandine. 守谷てるみ 訳。『100語でわかる色彩』。東京 : 白水社, 2017。
- Hutchisson, James M. ed. *Conversations with Paul Auster*. Jackson : University Press of Mississippi, 2013.
- Krämer, Kathrin. *Walking in Deserts, Writing out of Wounds : Jewishness and Deconstruction in Paul Auster's Literary Work*. Heidelberg : Universitätsverlag Winter, 2008.
- Martin, Brendan. *Paul Auster's Postmodernity*. New York : Routledge, 2008.
- Murfin, Ross and Supryia M. Ray. *The Bedford Glossary of Critical and Literary Terms*. Boston : Bedford Books, 1997.
- Peacock, James. *Understanding Paul Auster*. Columbia : University of South Carolina Press, 2010.
- Shiloh, Ilana. *Paul Auster and Postmodern Quest*. New York : Peter Lang, 2002.
- Springer, Carsten. *Crises : The Works of Paul Auster*. Frankfurt : Peter Lang, 2001.
- Stewart, Jude. 細谷由依子 訳。『色と意味の本—明日誰かに話したくなる色のはなし』。東京 : フィルムアート社, 2014。
- Varvogli, Aiki. *The World That is the Book : Paul Auster's Fiction*. Liverpool : Liverpool UP, 2001.
- Vries, Ad de. *Dictionary of Symbols and Imagery*. Amsterdam : North-Holland Publishing Co, 1974.
- Wallace, David Foster. “E Unibus Pluram : Television and u.s. Fiction.” *Review of Contemporary Fiction* 13.2(1993 Summer) : 151-94. Web.

飯野友幸 編。『ポール・オースター(現代作家ガイド1 増補改訂版)』。東京 : 彩流社, 2013。

大岡信・谷川俊太郎。『詩の誕生』。東京：岩波書店、2018。

小林康夫。『青の美術史』。東京：平凡社、2003。

櫻井武。『「こころ」はいかにして生まれるのか—最新脳科学で解き明かす「情動」』。東京：講談社、2018。

高階秀爾。『近代絵画史 上下(増補版)』。東京：中央公論新社、2017。

田中純。「その地下室—ゲルハルト・リヒター〈ビルケナウ〉(イメージの記憶 56)」。*UP* 560 (June 2019) : 49-55。

日本色彩研究所 編。『色の百科事典』。東京：丸善、2005。

原研哉。『白』。東京：中央公論新社、2008。

三浦佳世。「よい眺め—モランディの実験(心理学者の美術館散歩⑦)」。*『図書』* 809(2016.7) : 44-47。

湯浅博雄。「身体性=感覚性の復権V—ランボー『言葉の錬金術』の詩学を探究するために 5」。*『未来』* 596(2019.7) : 24-33。